

?Koto"-Musik und ?Ziuta" Eine typologisch-stilistische Forschung der japanischen Musik

著者	Takano Kiyosi
journal or publication title	Tohoku psychologica folia
volume	5
number	4
page range	199-204
year	1938-03-30
URL	http://hdl.handle.net/10097/00130406

„Koto“-Musik und „Ziuta“¹
Eine typologisch-stilistische Forschung der
japanischen Musik

von

Kiyosi Takano

(高野 瀏)

(*Nippon Universität, Tōkyō*)

Inhaltsverzeichnis

1. Die Bedeutung der Musik der Edozeit.	199
2. „Koto“-Musik und „Ziuta“	201

1. Die Bedeutung der Musik der Edozeit

Die Edozeit ist die Zeit, in der die neuen bürgerlichen Künste gegenüber den vorangegangenen militärischen entstanden. Das gilt auch für die Musik. Trotzdem das „Gagaku“ im kaiserlichen Hof und das „Nōgaku“ in der militärischen Gesellschaft übriggeblieben sind, wurde die frische und lebendige „Syamisen“- und „Koto“-Musik als die neue Tonkunst geschaffen.

¹ Über die allgemeine Darstellung der Geschichte der japanischen Musik habe ich gesprochen in meiner Abhandlung: Beiträge zur Geschichte der japanischen Musik. Archiv für Musikforschung. 1927. 340— Leipzig.

Die „Koto“-Musik und die „Ziuta“-Form habe ich ausführlich dargelegt in meiner Abhandlung: Theorie der japanischen Musik.

(I) Untersuchung über die Form der „Koto“-Musik „Dammono“. Toh. Psych. Fol. 3. 1935. 69—

(II) Untersuchung über das instrumentale Zwischenspiel im Anfang der „Ziuta“-Form. Dasselbe. 4. 1937. 93—

Hier wurde die Romantik aus der militärischen Kunst weggenommen, und die realistische Fassung der Künste stieg empor.

Oben erwähnt ist ein Überblick der Zeit. Wenn wir die künstlerischen Typen jeder Gegend betrachten, so finden wir hier ziemlich große Verschiedenheiten.

Erstens hat die Kunst in Kyōto eine traditionelle, starke aristokratische Stimmung. Auch die klassische Tendenz ist daher bedeutend, und es ist selbstverständlich, daß die formale Musik wie „Syamisen“- , „Koto“-Suite und „Dammono“ entstand. Die sogenannte klassische Musik, der die Einheitlichkeit eigen ist, erscheint in der „Koto“-Musik und dem „Ziuta“.

Im Gegenteil ist Ōsaka die Stadt, in der die Kunst der Kaufleute geboren wurde. Dies macht wohl die Edozeit zu der echten Edozeit. Während sich das „Ko-Zyōruri“ als „Ittyūbusi“ in Kyōto durch der Stimmung des „Yōkyoku“ entwickelte, erschien es in Ōsaka als „Gidayū“. Im „Kabuki“ wurde der Realismus der Edozeit am deutlichsten ausgedrückt, und im „Sewamono“ konnte man seine künstlerische Idee zur Genüge darstellen.

Gegen den Formalismus in Kyōto und dem Realismus in Ōsaka, ist die Musik in Edo (alter Name für Tōkyō) leicht und heiter. Sie hat eine Tendenz der Unterhaltungsmusik.

Die sogenannten „Iki“ und „Sabi“ sind die Schönheiten der Eleganz, die auf sinnlichen Wohlgefallen fußen, und zwar sind sie eine veränderte Wiederherstellung des Klassizismus der Heianzeit. Das Zentrum des Geschmacks der Musik in Edo liegt im sinnlichen Wohlgefallen.

Zum Beispiel entstand die Yamada-Schule in Edo gegenüber der Ikuta-Schule in Kyōto, deren Hauptpunkt in der instrumentalen und formalen Tendenz liegt. Die „Koto“-Musik von der Yamada-Schule ist eine heitere Ausdrucksmusik, die von der melodischen Abwechslung der vokalen Stimmen durchgeführt wird.

Das „Edo-Nagauta“ ist auch die Musik, in der die sogenannten „Iki“ und „Sabi“ vokalmusikalisch zum Ausdruck gebracht wurden, und im Gebiete der „Zyōruri“ stellen „Tokiwazu“, „Tomimoto“, „Kiyomoto“, „Sinnai“ usw. die Edo-Kunst dar, die gegenüber dem „Zyōruri“ in Ōsaka verschieden ist.

2. „Koto“-Musik und „Ziuta“

„Ziuta“ und „Koto“-Musik sind keine bürgerlichen Musik, sondern sie zeigen eine Art klassischer Tendenz. Das ist besonders bemerkenswert in dieser realistischen Kunstauffassung der Edozeit. Ich bin der Ansicht, daß diese Musik eine Erscheinungsform der formalen und aristokratischen Künste in Kyōto ist.

Die „Syamisen“-Suite ist die instrumental entwickelte Musik und ihr Hauptgewicht liegt nicht im Vokal. Die „Koto“-Suite von Yatuhasi-„Kengyō“, die er nach der „Syamisen“-Suite komponierte, entstand aus dem „Tukusi-Gaku“, das eigentlich eine aristokratische „Koto“-Musik in Kyōto war.

Die musikalischen Formen dieser „Ziuta“ und „Koto“-Musik spielen eine wichtige Rolle, wenn man die Musik der Edozeit eindringlich untersuchen will.

Von der Melodik aus betrachtet, ist diese Musik dem Barock ähnlich, ihre kleinen Motive werden wie Fäden unendlich ausgesponnen. Diese melodische Konstruktion gilt für alle „Ziuta“ und „Koto“-Musik.

Eine andere Eigentümlichkeit besonders im „Dammono“ der „Koto“-Musik liegt in der Konstruktion, die in der kleinen Symmetrie auf dem Grunde der kleinen Motive gebaut wird. Der Kontrast zwischen den aufsteigenden und absteigenden Melodien, der der kontrastierende Gegensatz des 1ten und 2ten Themas im „Rokudan“ oder in anderen „Dammono“ ist, kann als eine Erscheinung dieses Prinzips betrachtet werden. Von diesem Standpunkt aus ist die melodische Konstruktion dieser Musik dem Rokoko ähnlich, was man besonders in der französischen Musik am Anfang des 18. Jahrhunderts leicht bemerken kann.

Ich habe einmal aufgezeigt, daß die Form der „Koto“-Musik, „Dammono“ der Sonatenform ähnlich ist, aber diese Analogie ist nur in Bezug auf die frühere Sonatenform, nicht auf die Sonatenform in den Mannheimer Schule oder Haydn behandelt worden. (Vgl. Theorie der japanischen Musik (I). 73)

In dieser vollkommenen Sonatenform ist der Kontrast zwischen beiden Themen expressiv, und daher kann das Thema im Barock oder Rokoko nicht mehr bleiben.

Daß das „Dammono“ der „Koto“-Musik eine dem Rokoko ähnliche melodische Konstruktion hat, wird nachweisbar dadurch, daß die folgenden Melodien dem singenden Allegro ähnlich sind.

Midare



Das singende Allegro erscheint oft in der Flötenmusik von Quanz, der zu der Berliner Schule gehört.

Sonata a flauto traversiero con basso (J. J. Quanz.)



Außerdem ist diese Musik klassisch, betrachtet von der Einheitlichkeit im ganzen Stück aus. Solche formale, instrumentale Musik ist sehr seltsam in der japanischen Musikgeschichte.

Diese instrumentale Tendenz erscheint im „Ziuta“ als „Ainote“ und „Tegoto“. Eigentlich kann das „Tegoto“ als Erweiterung und Verlängerung des „Ainote“ betrachtet werden. Das „Ainote“ entstand zuerst in der Pause zwischen den „Uta“. Wie im „Sakurazukusi“ von Sayama-, „Kengyō“ bekam es allmählich eine Bedeutung der modulatorischen Vorbereitung für das nächste „Uta“. Oder es entwickelte sich als Nachklang nach der Stimmung des „Uta“.

Ein bemerkenswertes Problem der Musikgeschichte ist

die Beziehung zwischen dem Zeit- und Schulstil und zwischen dem Schulstil und der Individualität. Da auch in der japanischen Musik die Tradition sehr stark ist, wird dieses Problem betrachtet. Seitdem die Form des „Rokudan“ und des „Midare“ von Yatuhasi-„Kengyō“ statuiert wurde, haben seine Nachfolger zweihundert Jahre lang diese Vorbilder imitiert.

Das zeigt wie stark die Tradition war. Daß man die Namen der Komponisten nicht deutlich erkennen kann, wird von diesem Standpunkte aus gut verständlich. Professor Ursprung hat ein großes Interesse für die Bedeutung dieser Tradition gehabt. (O. Ursprung, Die ästhetischen Kategorien Weltlich-Allgemein-Geistlich-Kirchlich und ihr musikalische Stil. Zeitschr. f. Musikwiss. 1935. 446.)

Wenn auch die Kraft der Tradition groß war, so konnte das in Kyōto erscheinenden „Ziuta“ jedoch nicht gleich bleiben. Hier müssen wir das örtlich gebundene im Kunststil erkennen.

Die Veränderung der eigentlich instrumentalen „Syamisen“-Suite zu der vokalen Tendenz des „Nagauta“ und des „Hauta“ zeigt, daß die eigentliche „Ziuta“-Form von dem Edo-Geschmack beeinflusst wurde.

Die Yamada-Schule in der „Koto“-Musik ist auch eine typische Erscheinung des Edo-Stils gegenüber der Ikuta-Schule in Kyōto. Darüber werde ich später noch sprechen.

Als das „Ziuta“ in Ōsaka eingeführt wurde, veränderte es sich zur realistischen Ōsaka-Kunst. Von der musikalischen Seite aus betrachtet, ist der melodische Typus in „Etigozisi“ oder die folgende Figur in „Zangetu“ anders wie die formale, dem Barock ähnliche Konstruktion.

Poco a poco accelerando



Hier kann man etwas Empfindsames und Dramatisches finden.

Im Gegenteil, ist es selbstverständlich, daß das „Ziuta“ in Kyōto seine eigene Tendenz behalten konnte. Erstens erwähnen

wir das „Ziuta“ von Matuura-„Kengyō“. Er komponierte kein „Uta-mono“, dessen Hauptgewicht im vokalen Teil liegt. Sein „Fusi-mono“ ist gleichfalls ein „Tegoto-mono“, in dem die vokalen Melodien erhalten sind. In diesem Sinne ist er der Vollender der „Tetogo-mono“-Form.

Formale Symmetrie ist Ziel und Richtung in der Kunst von Matuura-„Kengyō“. Die Form des Strophenliedes, die man oft in seinen Stücken findet, ist eine Erscheinung seiner formalistischen Tendenz.

Das Zusammenspiel des „Koto“ und „Syamisen“ ist auch eine Eigentümlichkeit des „Ziuta“ in Kyōto. Auf diesem Gebiete kann die reine musikalische Tendenz noch stärker betont werden.

In solcher Weise wird die Kraft der Schule oder der Gegend im Laufe der Zeit mehr und mehr verstärkt zur Formulierung einer gesellschaftlichen Konstruktion der Kunst. Die Tatsache, daß Mituzaki-„Kengyō“ der Komponist des revolutionären Musikstückes, „Akikaze no Kyoku“, von Kyōto fortgetrieben wurde, bedeutet eine gesellschaftliche Bestrafung. Man kann in diesem Sinne verstehen, daß das „Kokingumi“ von Yosizawa-„Kengyō“ eine Revolution in der „Koto“-Musik in Nagoya hervorrief.

Zuletzt müssen wir die Yamada-Schule erwähnen, die ein gutes Beispiel in Bezug auf dieses Problem ist. Es ist natürlich, daß das „Ziuta“ in Kyōto sich in Edo mehr zur glänzenden, lebendigen Ausdrucksmusik neigt, als zu der aristokratischen, formalen Schönheit. Der sogenannte Edo-Stil, die veränderungsvolle und frische Kunst, die in ihrer Form freie Musik wurde, kam in der „Koto“-Musik zum Ausdruck.

(Eingegangen am 9. III, 1938.)
